

A COR DA LINHA

Jorge Leal

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA), Largo da Academia Nacional de Belas-Artes, 1249-058 Lisboa, Portugal

Resumo

No contexto do desenho assumimos como cor natural da linha o preto ou o cinzento. No entanto, a linha assume uma presença colorida em várias ocasiões. No caso do desenho parietal Paleolítico, na decoração tumular egípcia, nas *sinopias* da Renascença italiana, nos desenhos com linha branca de Dürer, ou nos desenhos a giz de Miguel Ângelo e Watteau, as variações cromáticas têm origem na disponibilidade limitada de pigmentos naturais. Nas aguarelas de Cézanne, nos desenhos a lápis de cor ou óleo de Toulouse-Lautrec ou nos desenhos sobre tela de Guston, a linha colorida é uma opção formal permitida pela abundância de cores disponíveis. A partir destes exemplos, e das circunstâncias que os determinam, interessa reflectir nessa transformação da linha, do registo gráfico neutro para uma presença cromática que substitui a mancha de cor contínua e pode adquirir significado para além da representação.

Palavras-Chave: Linha, Cor, Desenho, Subversão, Alternativa

Abstract

In the context of drawing we assume the natural color of the line as black or gray. However, the line assumes a colorful presence on several occasions. In the case of Paleolithic parietal drawing, Egyptian tomb decoration, Italian Renaissance *sinopias*, Dürer white line drawings, or Michelangelo and Watteau chalk drawings, the chromatic variations originate from the limited availability of natural pigments. In Cézanne's watercolors, Toulouse-Lautrec oil or color pencil drawings, or Guston's canvas drawings, the colored line is a formal choice allowed by the abundance of colors available. From these examples, and the circumstances that determine them, it is important to reflect on this transformation of the line from the neutral graphic trace to a chromatic presence that replaces the continuous color spot and can acquire meaning beyond representation.

Keywords: Line, Color, Drawing, Subversion, Alternative

Motivações

Sempre tive interesse em entender as circunstâncias que moldam uma determinada decisão criativa. No caso das cores há uma dependência óbvia de uma determinada matéria ou pigmento existir ou estar disponível para permitir o acesso a uma expansão cromática da linha. A minha prática regular de desenho com lápis de cor impede-me de pensar a linha com uma cor específica. No entanto, quando pensamos em linhas em termos gerais, consideramos o preto ou cinzento como a sua cor natural e inevitável, a não ser que estejamos a pensar em desenhos infantis onde a cor é não só admitida como parece ser obrigatória. Esta percepção tem origem no fabrico dos lápis

de madeira com minas de grafite a partir do último quartel do século XVII (Petroski, 2003, p. 82), que gradualmente tornaram periféricas as outras alternativas de materiais de registo impondo o cinzento como a cor da linha por defeito.

Circunstancialidades Materiais

A linha ao longo da história não tem uma cor característica, uma vez que muitos materiais de desenho têm variações cromáticas alternativas ao preto. Antes da criação dos pigmentos sintéticos no século XIX (Groen em Turner, 1996, p. 789), as cores dos materiais de desenho disponíveis estavam dependentes da existência de pigmentos naturais. Nos desenhos parietais Paleolíticos europeus, a linha variava entre o preto e os tons terra disponíveis regionalmente (Leroi-Gourhan, 1982, p. 12). Nas decorações tumulares do antigo Egipto, embora se conhecessem mais cores, as linhas tinham duas variantes possíveis dentro das regras representacionais canónicas: vermelho para desenho prévio e preto para contorno definitivo (Kischkewitz, 1972, pp. 15, 24). Durante a renascença italiana, para além do preto, a linha tinha a variante vermelha e branca através do giz (Cleave, 2007, p. 16), e vermelha ou castanha para o desenho prévio dos frescos (*sinopia*) antes da sua obsolescência com a técnica do carvão em meados do século XV (Hartt, 1969, p. 26). O giz vermelho natural continuou a ser a grande alternativa ao giz preto e carvão até à introdução do giz industrial com uma gama alargada de cores no século XVIII (Millidge em Turner, 1996, pp. 399-400). A aguarela popularizou-se a partir do século XVI embora a sua comercialização em pastilhas, transportáveis em pequenos estojos metálicos, apenas tenha ocorrido em finais do século XVIII originando uma utilização generalizada pelos artistas no século XIX (Brown em Turner, 1996, pp. 898-899). A pintura a óleo, com uma enorme gama de cores, existe de um modo generalizado a partir da Renascença italiana (Hassall em Turner, 1996, p. 375), no entanto apenas a partir do século XIX a sua capacidade de produzir linhas sobre diversos suportes foi profundamente explorada, anulando definitivamente a separação entre desenho e pintura. Deste modo, podemos considerar que o vermelho foi a principal alternativa à linha preta e cinzenta até ao século XVIII.

Estratégias no Uso da Cor

Se as linhas pretas e cinzentas produzem obrigatoriamente um desenho conceptualizado ao não reproduzir as cores observadas, é interessante perceber se a

possibilidade de desenhar com linhas coloridas altera essa realidade. Com esse objectivo podemos considerar o desempenho da linha colorida de três modos: a) a cor da linha corresponde sensivelmente à cor dos elementos representados numa aproximação naturalista; b) a cor da linha desempenha a função de acentuação cromática das características definidoras do observado mas sem mimetizar obrigatoriamente a realidade; c) a cor da linha não apresenta uma relação de correspondência com o tema propondo uma alternativa profundamente conceptualizada do observado.

Se considerarmos os desenhos Paleolíticos o vermelho ou castanho das linhas coincide por vezes com a cor do animal representado. No entanto, quando observamos um conjunto alargado de exemplos percebemos que as condicionantes materiais se sobrepõem a qualquer gesto autoral ou naturalista. No antigo Egipto a linha vermelha tinha uma função semelhante à *sinopia* da Renascença italiana, em que a cor não tinha qualquer função descritiva, apenas de preparação da pintura, e era ditada pela disponibilidade do pigmento. É curioso que nestes exemplos a linha vermelha tenha uma neutralidade semelhante à da actual linha preta e cinzenta, e que apenas a abundância circunstancial lhe tenha atribuído essa função.

Pensem nos desenhos de Miguel Ângelo com giz vermelho onde a cor foi utilizada para descrever aproximadamente a cor dos corpos (Cleave, 2007, p. 18). Pensem ainda na utilização simultânea de três cores de giz por Jean-Antoine Watteau para representar a diferença cromática das várias partes das figuras (vermelho para pele e tecidos, preto para cabelo e tecidos, branco para zonas iluminadas) (Prat, 2011, pp. 21-25). Em ambos os casos há um aproveitamento do material de desenho disponível e a sua exploração cromática na descrição do observado, existindo uma relativa correspondência com as cores locais.

Recentemente tive a oportunidade de observar quatro desenhos de Albrecht Dürer, estudos para *São Jerónimo*, provenientes da colecção da Galeria Albertina de Viena. Sobre o papel tintado de cinzento a utilização de linhas brancas para a definição das zonas de luz faz sentido no contexto em que linhas pretas definem zonas de maior contraste e onde a própria superfície do papel substitui o tom médio. As tramas de linhas brancas e pretas destes desenhos não descrevem cromaticamente o representado mas definem os volumes através da descrição precisa dos claros e escuros. Dürer não utiliza o branco para representar a cor local, mas utiliza essa cor para indicar as zonas iluminadas servindo-se da nossa disponibilidade para entendermos o desenho dessa forma.

No catálogo de uma exposição ocorrida em Lisboa em 1989 encontrei dois desenhos de Henri de Toulouse-Lautrec, um rosto de perfil e uma figura feminina deitada, realizados com lápis de cor azul e vermelho (Villefort e Chermond, 1989, pp. 14, 16). O cabelo e vestido são desenhados a azul mas os rostos são desenhados a vermelho, numa estratégia aparentemente semelhante a Watteau. No entanto, o vermelho dos rostos de Lautrec é muito menos naturalista, é quase uma anotação de pintor onde uma mera aproximação cromática é suficiente, em que vermelho simboliza cor de pele.

Cor como Acção do Desenho

Na presença da cor no desenho interessa-me o equilíbrio entre verosimilhança e o carácter conceptual da representação. Quando opto por um lápis de cor para desenhar é inevitável pensar na relação da sua cor com o tema à minha frente. Mesmo que a correspondência não seja exacta há uma decisão na escolha da cor do lápis, por vezes instintiva, na sua concordância genérica com o que pretendo representar. Noutras ocasiões, há uma opção de trabalhar a partir do contraste com a realidade, com cores que não estão presentes no tema, mas mesmo neste caso existe uma escolha consciente da cor. Nesse sentido a cor da linha é também uma acção do desenho, uma vez que parte de uma decisão consciente, como o são a espessura e configuração da linha ou o gesto da mão que a produz.

Quando desenho com dois lápis de cor nas minhas visitas a museus, utilizo uma estratégia semelhante ao processo de construção do desenho tumular egípcio: o vermelho raramente representa a cor local, mas uma primeira abordagem ao observado e zonas de tom intermédio; o azul ou o preto servem para redefinir linhas de contorno que não consegui fixar anteriormente e para definir zonas de sombra e alguma textura.

Ao escolher um lápis de cor para desenhar uma paisagem não estou a associar-me a qualquer desejo de realismo no sentido dos ilustradores naturalistas dos séculos XVIII e XIX (Daston e Galison, 2007, pp. 104-105), estou apenas a relacionar-me, de um modo genérico, com o tema mas sem perseguir uma correspondência exacta entre as cores do desenho e da realidade. No entanto, a escolha de cores semelhantes às cores locais para desenhar permite que o que seria uma quase abstracção seja identificada como uma imagem onde se reconhecem elementos associados a uma paisagem. Este processo de contextualização é descrito por Daniel Kahnemann como impressão de uma ideia (*priming*) (Kahneman, 2011, pp. 52-54), ou seja, o facto de as linhas terem uma

cor semelhante à cor do motivo reafirmam a identificação do desenho como sendo o de uma paisagem.

Encontramos esta correspondência entre o tema e a cor nos desenhos a óleo sobre cartão de Lautrec, onde as cores das linhas correspondem às cores locais do que é representado, através de tramas de linhas paralelas que definem volumes e superfícies. Esta descrição através da correspondência da cor da linha com a cor local foi explorada de um modo diferente nas aguarelas finais de Paul Cézanne, sensivelmente no período entre 1895 e 1906 (Simms, 2008, p. 127). Nestas existe uma acumulação de linhas de contorno não coincidentes e multicoloridas que expressam o sentido táctil do olhar e permitem construir uma sensação volumétrica através dessa indefinição. Para além da omnipresente linha de contorno azul, surgem outras linhas que descrevem as cores dos objectos e as relações de contaminação cromática entre eles.

Ao contrário das linhas pretas e cinzentas, quando desenho com linhas coloridas estou permanentemente a pensar na razão dessa escolha. Quando desenho um determinado motivo em que uma cor local me serve para caracterizar toda a imagem ainda estou a referir-me à realidade visível para construir a minha imagem. A utilização da cor pode, de outro modo, ser apenas a demonstração de uma inclinação pessoal momentânea ou a disponibilidade de uma determinada cor num dado momento. Nos meus desenhos não estou permanentemente a tomar uma decisão específica sobre o significado da cor das linhas, apenas a utilizar os lápis que transporto por defeito.

Ao escolher uma cor que não se refere à cor local, ela decorre também da minha intenção de captar uma determinada temperatura para o desenho, trabalhando a cor da linha de um modo conceptual. Se estou a desenhar uma cliente de uma pastelaria que tem vestida roupa escura posso seleccionar um castanho ou azul para indicar essa cor, que pode ser a mesma para indicar a cor do cabelo. Mas se me decidir por vermelho ou laranja para desenhar a roupa da mesma cliente a interpretação visual será que a roupa que traz vestida é clara ou que coincide com a cor dessas linhas. Do mesmo modo, uma concentração de vermelho no rosto pode significar tom de pele, rubor ou zona sombreada.

Frequentemente faço o exercício de desenhar paisagens com uma cor que não tem qualquer referência com o visível. O que pretendo é, face a uma realidade que na sua tradução gráfica é bastante abstracta, testar o grau de verosimilhança do desenho sem o auxílio de uma cor que automaticamente se associa a vegetação ou natureza. O resultado é paradoxal no sentido em que se reconhece paisagem apesar da dissociação cromática com a realidade visual. Se o desenho é por si mesmo uma intelectualização a partir do

visível, a cor das suas linhas parece confirmar a possibilidade de constituir uma alternativa visual através da dramatização desse afastamento mimético.

Esta completa independência de um referente no uso da cor permite-nos definir a nossa cor neutra que pode desempenhar a função de mediadora universal. Philip Guston, em alguns trabalhos da série Roma (Miller, 2010, p. 47), realizou um trabalho de exploração da linha vermelho cádmio (Mayer, 1991, p. 91), uma cor sintética comercializada a partir do início do século XX (Ball, 2001, pp. 344-345), que assume simultaneamente a configuração de contorno, dintorno, linha tracejada, linha contínua, linha de horizonte, linha térrea e sombra. Esta exploração expressiva da linha transforma esta série numa interrogação sobre a sua pintura através da linguagem do desenho e sobre a capacidade de uma cor ser integrada no corpo gráfico da linha. Se a linha de Guston fosse preta a diluição da fronteira entre desenho e pintura não seria tão eficaz, uma vez que é o facto de essa linha polimórfica ter uma cor que lhe permite pertencer inequivocamente aos dois universos.

Considerações Finais

Como desenhador é-me fundamental reflectir permanentemente sobre a razão e função da cor das linhas. Interessa-me sobretudo pensar sobre a inclusão da cor no desenho e a sua adequação a um tema particular. Nesta integração da cor no corpo da linha importa entender a sua presença para além de qualquer efeito decorativo. A cor caracteriza cada linha e permite acrescentar à diversidade da marca gráfica uma função complementar na descrição do tema. Nesse sentido, uma linha colorida pode substituir uma mancha de cor, uma vez que cumpre uma finalidade semelhante. Uma linha colorida nunca é neutra, mesmo quando desempenha essa função na metodologia e realização do desenho. A partir do momento em que lhe é atribuída uma cor esta remete para uma conotação naturalista ou ganha uma intencionalidade particular, mesmo que involuntária, para além da mera representação. A cor da linha tem a capacidade de desconstruir a normal relação de correspondência com a cor local, criando paradoxos de percepção e possibilitando leituras alternativas da realidade representada. A diversificação da cor das linhas potencia a elasticidade do desenho, actualizando a sua função de permanentemente decifrar a realidade através dos códigos visuais que propõe. Neste sentido, a cor da linha é uma característica autoral do trabalho de um artista equiparável à singularidade caligráfica das suas linhas.

Referências Bibliográficas

- Ball, P. (2001). *Bright Earth, The Invention of Colour*. London: Viking.
- Brown, D. B. (1996). Watercolour. Em: J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art* (Volume 32). New York: Grove.
- Cleave, C. (2007). *Master Drawings of the Italian Renaissance*. London: The British Museum Press.
- Daston, L. e Galison, P. (2007). *Objectivity*. New York: Zone Books.
- Groen, K. (1996). Pigment. Em: J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art* (Volume 24). New York: Grove.
- Hartt, F. (1969). *History of Italian Renaissance Art..* New York: Harry N. Abrams.
- Hassall, C. (1996). Oil Painting. Em: J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art* (Volume 23). New York: Grove.
- Kahneman, D. (2011). *Thinking, Fast and Slow*. London: Penguin Books.
- Kischkewitz, H. (1972). *Le Dessin au Pays des Pharaons*. Paris: Editions Cercle d'Art.
- Leroi-Gourhan, A. (1982). *The Dawn of European Art*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Mayer, M. (1991). *Night Studio: A Memoir of Philip Guston*. London: Thames and Hudson.
- Miller, P. B. (2010). *Philip Guston: Roma*. Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Millidge, S. (1996). Chalk. Em: J. Turner (ed.), *The Dictionary of Art* (Volume 6). New York: Grove.
- Petroski, H. (2003). *The Pencil, a History of Design and Circumstance..* London: Faber and Faber.
- Prat, L.-A, (2011). *Watteau: The Drawings*. London: Royal Academy of Arts.
- Simms, M. (2008). *Cezanne's Watercolors: Between Drawing and Painting*. New Haven: Yale University Press.
- Villefort, B. e Chermond, A. (1989). *Desenhos e Aguarelas de Henri de Toulouse-Lautrec*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.